

UN NUEVO RETRATO DE *MARIANA DE AUSTRIA* COMO REGENTE, POR JUAN CARREÑO DE MIRANDA, EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. REFLEXIONES EN TORNO AL SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE UN MODELO

A NEW PORTRAIT OF MARIANA OF AUSTRIA AS REGENT, BY JUAN CARREÑO DE MIRANDA, AT THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS OF SAN FERNANDO. REFLECTIONS ON THE EMERGENCE AND CONSOLIDATION OF A MODEL

Gloria Martínez Leiva
Investigadora independiente
gmartinez@investigart.com
ORCID: 0000-0003-1061-2716

Recibido: 27/03/2023. Aceptado: 24/05/2023

Cómo citar: Martínez Leiva, Gloria: "Un nuevo retrato de Mariana de Austria como Regente, por Juan Carreño de Miranda, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reflexiones en torno al surgimiento y consolidación de un modelo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125 (2023): 61-91.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.73>

Resumen: La restauración por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de un retrato de la reina *Mariana de Austria como regente*, que estaba considerado con anterioridad como copia de Juan Carreño de Miranda, ha permitido su estudio y puesta en valor. Tras el proceso de limpieza, la calidad de la obra no solo se ha puesto de manifiesto, sino que además ha permitido reflexionar sobre la forma de trabajar de Carreño y su dependencia de modelos anteriores. Asimismo, se ha logrado realizar un rastreo completo de la obra a través de los inventarios regio, que ha posibilitado afianzar la atribución de la pintura al maestro asturiano.

Palabras clave: *Juan Carreño de Miranda; Mariana de Austria; Juan Bautista Martínez del Mazo; restauración; procedencia; retrato regio; Carlos II; inventarios reales.*

Abstract: The restoration by the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* of a portrait of *Queen Mariana of Austria as Regent*, formerly thought to be a copy after Juan Carreño de Miranda, has shed further light on its history and provenance. The cleaning process brought out the quality of the work and also gave us fresh insights into Carreño's working method and his dependence on previous models. A thoroughgoing tracking of the painting through royal inventories has also confirmed the Carreño attribution.

Key words: *Juan Carreño de Miranda, Mariana of Austria, Juan Bautista Martínez del Mazo, restoration, provenance, royal portrait, Carlos II, royal inventories.*

A través del presente estudio se analiza el recién restaurado retrato de *Mariana de Austria como regente*, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 1), desde un punto de vista histórico, estético, técnico¹ y de su procedencia. Demostrando con ello que esta obra, que durante años estuvo depositada en otra institución y era considerada como de menor entidad, se trataba en realidad de una de las versiones con las que Juan Carreño de Miranda apuntaló la figura de la reina viuda como regente y gobernadora. Una obra de primer nivel que formó parte de las decoraciones del Alcázar de Madrid en época de los Austrias.

EL MODELO

Tras el fallecimiento de Felipe IV, en septiembre de 1665, el pequeño Carlos II, quien debía ocupar su lugar en el trono, no alcanzaba los cuatro años de edad. Se estableció entonces una regencia por la que su madre, la reina Mariana de Austria, se encargaría del gobierno de la nación con la ayuda de una Junta hasta que su hijo alcanzase la mayoría de edad, establecida en 14 años en el testamento de su padre². Para reforzar la imagen de la reina y su papel como jefe del Estado, Juan Bautista Martínez del Mazo, quien había sido designado pintor de cámara en 1661, un año después de la muerte de su suegro y maestro Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, creó un retrato en el que se desarrollaban toda una serie de elementos iconográficos que la representaban como regente, gobernadora y tutora del rey niño (fig. 2)³. La reina aparecía vestida de religiosa dominica, aunque nunca perteneció a la Orden, con hábito blanco y toca negra, una indumentaria que se asociaba con la de las viudas, ya que al fallecer el marido, la mujer pasaba a ser esposa de Dios. La soberana ya no abandonó hasta su muerte dicho atuendo, siguiendo así la tradición de las reinas viudas de la Casa de Austria⁴, que con él simbolizaban su ejemplaridad y fidelidad al monarca fallecido, del que obtenían la legitimidad de su poder. Esta indumentaria contribuyó a crear una iconografía de mujer virtuosa, piadosa, fuerte y santa y que por tanto tenía legitimidad para participar en los asuntos políticos⁵.

El escenario escogido para su representación, el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, era el corazón del principal edificio de los Austrias. La pieza había surgido tras la remodelación de la fachada llevada a cabo por Juan Gómez de Mora entre 1618 y 1622. Sabemos que en 1625 hubo un primer intento por dotarla de pinturas al fresco, aunque no llegaron a llevarse a cabo, y en ese momento se realizó una primera decoración de sus muros con pinturas de artistas de primer orden,

¹ Véase a continuación el análisis técnico realizado por Judith Gasca y Silvia Viana.

² En los últimos años han aparecido interesantes y completos estudios sobre la figura de Mariana de Austria analizando su papel como madre y gobernadora, véanse Mitchell, 2019; Olivan, 2006 y Olivan, 2022.

³ Sobre Juan Bautista Martínez del Mazo es esencial el trabajo de Manzano Rodríguez, 2023.

⁴ Rodríguez Moya, 2018.

⁵ Sobre este asunto, véanse Pérez Samper, 2005 y 2007. Rodríguez Moya, 2018: 247.



Fig. 1. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1673. Óleo sobre lienzo, 206 x 144 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 1485.



Fig. 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Mariana de Austria*, 1666. Óleo sobre lienzo, 196,8 x 146 cm. Londres, National Gallery, inv. NG2926.

como Tiziano o Rubens⁶. Nuevamente, la pieza fue renovada a partir de 1639, extendiéndose los trabajos en el tiempo, ya que se realizaron encargos de pinturas a Rubens y Velázquez, y este último trajo de su segundo viaje a Italia diversos lienzos y encargó los leones de bronce que sustentaron los bufetes del salón, que se convirtieron en uno de los elementos más emblemáticos de la pieza, como vemos en el lienzo en estudio⁷. La culminación del espacio se produjo en 1659 cuando, tras la llegada de los fresquitas Agostino Mitelli y Angelo Michel Colonna⁸, se decoró la bóveda al fresco con el tema de la *Dotación de Pandora*, representando Pandora la personificación de la mujer favorecida por los dioses con todas las virtudes, en una clara alegoría a la infanta María Teresa. La infanta fue entregada en casamiento al rey francés Luis XIV como uno de los acuerdos de la firma de la Paz de los Pirineos y la decoración de la pieza se inauguró con motivo de la recepción al embajador extraordinario de Francia, quien venía a pedir la mano de la infanta para Luis XIV⁹. Una vez finalizada la estudiada decoración representativa de los Habsburgo en el Salón de los Espejos, que en buena parte se debió a la labor de Velázquez no solo como pintor, sino también como aposentador regio¹⁰, el espacio fue el utilizado por Felipe IV para recibir a las audiencias de alto rango.

Asimismo, fue Velázquez el primero que vinculó al retrato regio con la representación de una estancia del Alcázar como símbolo de poder, siendo *Las Meninas* la primera obra en la que aparece reflejada una sala concreta del edificio, el Cuarto del Príncipe, convertido entonces en el obrador de pintores de corte. Así pues, la representación de la reina Mariana de Austria en el interior del Salón de los Espejos, un lugar en el que se realizaban las recepciones de embajadores y mandatarios, actos en los que anteriormente ella estaba ausente como reina consorte, indicaba que ahora era la que ostentaba el máximo poder dentro de la corte. De este modo, el escenario se convertía en un elemento esencial a la hora de aludir a la posición de la soberana. Este, asimismo, se abre hacia la Pieza Ochavada, donde el pequeño Carlos aparece acompañado de sirvientes, haciendo referencia a que el poder de la reina estaba sustentado en la presencia del rey niño.

Un último elemento hablaba con fuerza de la autoridad de la soberana. El sillón de brazos tapizado de terciopelo negro. Este, por su color, alude nuevamente al luto, pero su importancia principal radica en que la reina se sienta en él, algo que señala

⁶ Sobre este tema, véase Barbeito, 2015: 26-34.

⁷ Sobre las decoraciones y la nueva imagen del Salón de los Espejos, así como su significación, véanse Barbeito, 2015: 34-40. Martínez / Rodríguez, 2015: 58-70. Cruz Yábar, 2016 y 2017.

⁸ Sobre estos dos artistas y su llegada a España, véase García Cueto, 2005.

⁹ Aterido / Pereda, 2004; Hermoso, 2021.

¹⁰ Como afirman Martínez / Rodríguez, 2015: 66: "Todo el conjunto, tanto pinturas, como mobiliario y frescos, respondía por tanto a un pensado programa de exaltación dinástica en el que nada quedó al azar. Detrás de este premeditado elenco de obras parece claro que estuvo Velázquez, quien pintó cinco lienzos, trajo seis de Italia, diseñó los espejos de las águilas, encargó los leones que debían hacer de soporte a los bufetes, consiguió a Mitelli y Colonna para que pintaran el fresco de la sala y dio el diseño de este. Una labor que ratifica la confianza plena del monarca en el sevillano y el papel principal de este dentro de las redecoraciones que se acometieron en el Alcázar a partir de 1640".

directamente a su desempeño de las labores de gobernante¹¹. La silla era utilizada por las reinas en contadas ocasiones, ya que el uso habitual de la corte era que las mujeres se sentasen sobre almohadones en el suelo. En diversos lienzos las reinas de la Casa de Austria figuran apoyadas en sillones de brazos¹², pero normalmente no aparecen sentadas a no ser que se quisiera remarcar su papel político activo, como ocurre en el retrato de *Isabel Clara Eugenia*, realizado por Rubens y Brueghel el Viejo (Museo Nacional del Prado, cat. P001684). Por lo general, el asiento quedaba reservado a los soberanos, quienes ejercían el poder de una manera más ostensible y directa. Tenemos constancia documental de que Felipe IV recibía a su Consejo de Estado todos los viernes, sentado en una silla¹³ y, como regente y representante de la Junta de Gobierno que es, la reina tenía derecho a tomar asiento. Asimismo, el hecho de que la reina Mariana de Austria luzca en su mano un recado hace referencia a sus obligaciones oficiales y a que los documentos sin su firma carecían de validez jurídica. Como vemos, todo un complejo entramado iconográfico para apuntalar y legitimar el poder de la soberana¹⁴.

De las diversas versiones que del retrato de la reina Mariana de Austria como regente se conservan, al menos, tres, son consideradas autógrafas de Mazo. La de la National Gallery (fig. 2), firmada y fechada en 1666 por el artista, la del Museo del Greco de Toledo (inv. CE00023), también firmada, aunque no fechada, y la de formato más reducido que se conserva en el Museo de Arte Ponce de Puerto Rico (inv. 63.0397) y que también está fechada y firmada¹⁵. En ellas vemos las mismas facciones de una reina muy joven, casi niña, de gesto adusto y nariz redondeada, que aporta una personalidad muy particular al rostro. De esta efigie se conoce, al menos, otro ejemplo más que ha sido de igual modo atribuido a Mazo, pero que al compararlo con las tres imágenes autógrafas comprobamos que, aunque la composición es fiel a lo creado por el pintor regio, el rostro muestra diferencias importantes: este retrato es el de la colección Granados (fig. 3). De hecho, al comparar el rostro de la soberana con los ejecutados *a posteriori* por Juan Carreño de Miranda observamos que se trata de los mismos rasgos (figs. 7 a 9), los cuales nada tienen que ver con los efigiados por Mazo. Mazo falleció en febrero de 1667 y fue suplido por Sebastián de Herrera Barnuevo, quien acumuló en su persona los

¹¹ El valor de la silla como elemento simbólico y ritual de poder se retrotrae a la República romana con el uso de la silla curul [Schäfer, 1989]. Dentro de la etiqueta de la corte estaba perfectamente reglado el uso de la silla, su forma y tapizado dependiendo de la categoría del personaje que tenía derecho a ella; véase a este respecto, Gállego, 1972; Llorente, 2006: 222-223; Pascual Chenel, 2010: 39-40.

¹² Véase, por ejemplo, el retrato de *Margarita de Austria*, por Juan Pantoja de la Cruz (Museo Nacional del Prado, a partir de ahora MNP, cat. P002563), el de *Isabel de Borbón*, por Rodrigo de Villandrando (MNP, cat. P007124) o el de *Mariana de Austria*, por Velázquez (MNP, cat. P001191).

¹³ Llorente, 2006: 223.

¹⁴ Un completo análisis iconográfico de los retratos que Juan Bautista Martínez del Mazo realizó de Mariana de Austria como reina regente puede verse en Pascual Chenel, 2010: 31-44.

¹⁵ Sobre estos retratos, véase Llorente, 2006.



Fig. 3. Juan Carreño de Miranda y Juan Bautista Martínez del Mazo [nueva atribución propuesta], *Mariana de Austria*, ca. 1669. Óleo sobre lienzo, 192 x 136 cm. Madrid, Colección Granados.

cargos de maestro mayor y pintor de cámara¹⁶. El que este no pudiera dedicarse en exclusiva a la pintura hizo que en 1669 se nombrara a Juan Carreño de Miranda como nuevo pintor del rey con sueldo, y tras la muerte de Herrera Barnuevo, en 1671, fue designado pintor de cámara regio.

Juan Carreño de Miranda nació en Avilés, Asturias, en 1614, aunque muy pronto pasó a residir en Madrid. Formado primero en el taller de Pedro de las Cuevas para posteriormente pasar al del colorista Bartolomé Román, Carreño demuestra desde su primera obra conocida, *San Antonio predicando a los peces* (Museo Nacional del Prado, cat. P005097), firmada y fechada en 1646, su predilección por el uso de un colorido suntuoso de raigambre veneciana y un esquema compositivo de raíz flamenca¹⁷. Sus obras lograron pronto éxito y el pintor se abrió hueco en la corte, recibiendo importantes encargos tanto para órdenes religiosas como para familias nobiliarias. En 1658 testificó en las pruebas de la concesión del hábito de Santiago a Velázquez, y a partir de entonces comenzó su labor al servicio de Palacio, siendo su primera actividad la de colaborar en las decoraciones al fresco del Salón de los Espejos que estaban llevando a cabo Mitelle y Colonna y a las que acabamos de hacer referencia¹⁸. En los años sesenta continuó su labor como fresquista, en colaboración con Francisco Rizi. Así intervino en el camarín de la Virgen de Atocha, en el ochavo y relicario de la catedral de Toledo o en la bóveda de San Antonio de los Alemanes; y obtuvo también abundantes encargos de pintura religiosa, retratos, etc. En 1667 solicitó a la reina Mariana de Austria que le honrase con el título de pintor de cámara, pero en ese momento no se consideró oportuno, logrando en septiembre de 1669 el nombramiento de pintor del rey con sueldo “en atención a la inteligencia con que trabaja en su facultad y los méritos que le asisten para ello”¹⁹. Su buen hacer y la protección de la reina Mariana de Austria le llevaron a ir acumulando favores regio, siendo nombrado, en diciembre de ese mismo año, ayuda de la furriera, un puesto con el que se le hacía cargo de la conservación y disposición de las pinturas y mobiliario del Alcázar y que con anterioridad había ocupado Velázquez, por lo que el artista pasaba a seguir la misma senda de este. Finalmente, como ya hemos indicado, en abril de 1671, tras el fallecimiento de Sebastián de Herrera Barnuevo, el pintor obtuvo el título de pintor de cámara y gracias a la intercesión de la reina Mariana de Austria cobró los sueldos de pintor del rey y de pintor de cámara, en una demostración de la posición privilegiada que gozaba en Palacio²⁰.

¹⁶ Sobre Sebastián Herrera Barnuevo, y más concretamente sobre su labor pictórica, véase Díaz García, 2010. En la reciente exposición del Museo Nacional del Prado, comisariada por el profesor Benito Navarrete y dedicada a la figura de Francisco Herrera el Mozo, se hacen referencias a Sebastián Herrera Barnuevo como uno de los artistas barrocos españoles que practicaron las artes con voluntad totalizadora. Navarrete, 2023: 17 y Aterido, 2023: 77-81.

¹⁷ Sobre la vida y obra de Juan Carreño de Miranda hay diversos estudios monográficos, véanse Berjano, 1925; Marzolf, 1961; Pérez Sánchez, 1985 y 1986 y López / Carreño, 2007.

¹⁸ García Cueto, 2005: 125-127.

¹⁹ Pérez Sánchez, 1986: 22.

²⁰ Pérez Sánchez, 1986: 23.



Fig. 4. Retrato de Mariana de Austria en la Colección Granados de Madrid antes de su restauración.

Pese a la maestría en todos los géneros y técnicas pictóricas desplegada por Carreño, en lo que realmente destacó y en lo que centró su labor palaciega fue en el retrato. Es probable, a tenor de lo que puede observarse en el retrato de la colección Granados, que sigue el modelo del realizado por Juan Bautista Martínez del Mazo, pero se distancia de él en la ejecución y en la fisonomía de la soberana, que los primeros trabajos realizados por Carreño dentro del taller regio fueran la copia y distribución del modelo desarrollado por su antecesor. Pudo ser pues, a través de la copia y repetición de ese modelo y de las enseñanzas obtenidas a través de los retratos realizados por Mazo, como el artista asturiano llegó a elaborar y codificar su propio modelo iconográfico para representar no solo a la reina viuda y regente, sino también al rey Carlos II. Es más, si nos fijamos en el retrato perteneciente a la colección Granados antes de ser restaurado (fig. 4), comprobamos que hay una superposición de rostros de la reina y que se había eliminado al perrito que descansaba a los pies de la soberana, el cual reapareció durante la limpieza y sigue el modelo de Mazo. ¿Podría ser que Carreño interviniese directamente sobre uno de los retratos creados por Mazo y que este quizás dejó inacabado? Desde luego la teoría parece plausible a la vista de las transformaciones que presentaba el lienzo antes de su restauración²¹.

LA REELABORACIÓN DE UN NUEVO MODELO POR JUAN CARREÑO DE MIRANDA

A través de la copia, retoque y reproducción del retrato de Juan Bautista Martínez del Mazo de la reina viuda como regente, es como Carreño llegó a rediseñar uno propio. En ese proceso también le sirvieron de inspiración y estímulo otras de las obras realizadas en los últimos años por su antecesor. De hecho, la mano que la infanta Margarita tiene apoyada sobre una silla, en el retrato que Mazo le realizó tras la muerte de su padre (Museo Nacional del Prado, cat. P000888), parece que sirvió de muestra para la que posteriormente Carreño posó sobre el bufete con el recado blanco de la reina regente (fig. 5). Asimismo, el artista se inspiró no solo en Mazo, sino también en el retrato que Sebastián Herrera Barnuevo creó de la reina viuda como regente (Patrimonio Nacional, inv. 10014651). Este es una aproximación intermedia entre el ejecutado por Mazo y el reelaborado por Carreño, ya que muestra a la soberana sentada, pero de manera más frontal al espectador, como lo está en la pintura de Mazo, pero en él ya se refleja el bufete con los recados de escribir. En lo que se refiere al retrato de *Carlos II* que el artista codificó, el escenario elegido sigue siendo el mismo utilizado por Mazo, el Salón de los Espejos, pero acerca la atención sobre los espejos con cabezas de águilas diseñados por Velázquez y los bufetes con pies de leones de bronce, en una escenografía que remarca el poder del rey niño. La primera efigie que de este realizó le muestra con diez años de edad.

²¹ Debo agradecer al estudioso Eduardo Puerto Mendoza que me hiciera notar las superposiciones y cambios que se observan en el cuadro de la colección Granados antes de su restauración.

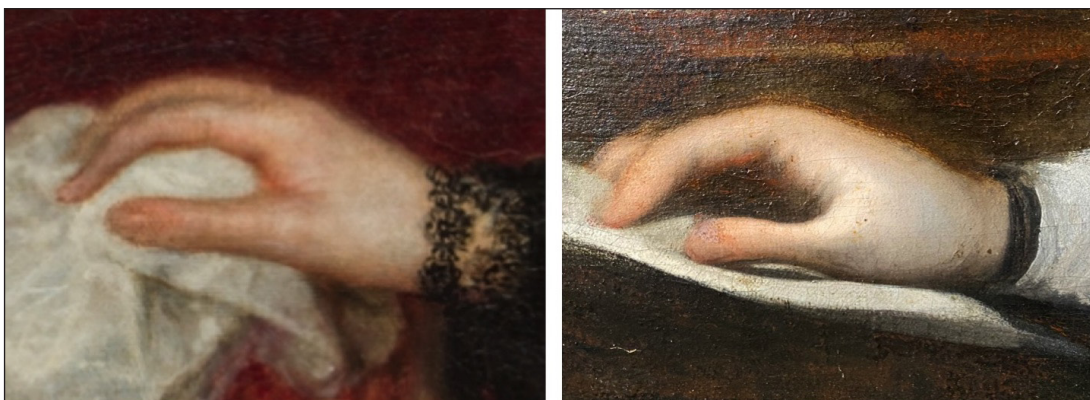


Fig. 5. Comparativa de las manos entre el retrato de Juan Bautista Martínez del Mazo de *Doña Margarita de Austria*, 1665-1666 (Museo Nacional del Prado, cat. P000888) y el retrato objeto de este estudio.

Fecha en 1671, tuvo que ser realizado nada más ser nombrado pintor regio, como el artista orgulloso remarca en la firma “Pictor Regis”, y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias²². A partir de entonces repitió el mismo esquema en múltiples ocasiones, cambiando tan solo la figura de Carlos II, cuyo semblante y porte fueron variando con la edad. Sabemos por un memorial fechado en septiembre de 1677 que Carreño elaboró hasta ocho parejas de retratos de Carlos II y su madre a lo largo de esos años²³.

En sus efigies de la reina Carreño situó a doña Mariana de Austria en el interior del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, mostrando a sus espaldas los dos bufetes con los leones y los espejos con las águilas que servirán de símbolo de la monarquía hispánica. También se divisa el cuadro de *Judit y Holofernes*, de Tintoretto, que decoraba la pieza, y que es utilizado aquí por el pintor como alegoría de la mujer fuerte que por su pueblo es capaz de grandes hazañas, en referencia directa a la reina. Ella está sentada delante de un bufete sobre el que se apoya una escribanía con todo lo necesario para la escritura y sobre este hay un memorial o recado en el que la reina apoya su mano. Todo el retrato subraya el carácter de reina regente y gobernadora de la soberana, y fue ese profundo sentido oficial el que lo convirtió en tipo iconográfico de gran fortuna²⁴.

De este retrato se conserva un boceto realizado a pluma con vivos trazos de tinta sepia en el British Museum (fig. 6) y múltiples versiones de mayor o menor calidad. Entre las mejores de la producción de Carreño están la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 7), la del Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 8) o la del Museo del Prado (fig. 9). Otras han sido consideradas como

²² Navarrete, 2015.

²³ Pérez Sánchez, 1986: 48 y Navarrete, 2015: 34.

²⁴ Sobre la tipología del retrato como reina gobernadora creado por Carreño hay abundantes estudios. Señalamos aquí tan solo algunas de las referencias imprescindibles al respecto: Orson, 1982; Pérez Sánchez, 1986: 220, cat. 39; Rodríguez G. de Ceballos, 2000; Llorente, 2006; Pascual Chenel, 2010: 115-127; Bun, 2017.



Fig. 6. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1669. Pluma de tinta sepia sobre papel, 312 x 218 mm. Londres, The British Museum, inv. 1890, 1209.51.

repeticiones del taller o copias realizadas por otros artistas. Entre las obras que hasta ahora habían sido estimadas como copia realizada por otro artífice está el retrato objeto de este estudio. La obra, como veremos ahora, sin embargo, procede de las colecciones reales, más concretamente del Alcázar de Madrid, y tras la restauración a la que ha sido sometida puede apreciarse nuevamente tanto su calidad pictórica como ciertos detalles propios de Carreño.

Así, en el rostro podemos observar cómo la toca toma una forma curva en los extremos de la frente, enmarcando la mirada de la reina, que es la misma que se observa en el resto de los cuadros realizados por Carreño (figs. 7 a 9). Los labios de la soberana están ejecutados a base de la superposición de tonalidades carmines, con una pincelada más clara y empastada en la comisura derecha del labio inferior, que aporta jugosidad y vivacidad a la boca. En cuanto a la composición, en ella se dejan ver más claramente detalles de la escenografía que no aparecen en otros cuadros de Carreño. Ese es el caso, por ejemplo, del jarrón de pórvido rojo sobre uno de los bufetes²⁵. Este está creado a base de toques de luz sobre el color de base

²⁵ Este jarrón de pórvido era también uno de los elementos simbólicos del Salón de los Espejos. Ocho jarrones de pórvido fueron mandados adquirir directamente por Felipe IV, a través de una misiva enviada al Conde de Oñate en 1652, en la tienda de un boticario romano próximo a la Fontana de Trevi. Estos habían sido ofrecidos a don Juan de Acebedo, quien hacía de agente para la adquisición de objetos para el rey de España, en 1646. Sobre la compra e importancia de estas piezas véanse: Pita Andrade, 2000; I, 276; Martínez / Rodríguez, 2015: II, 722-723; Parisi, 2022: 125-126.



Fig. 7. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1675. Óleo sobre lienzo, 198 x 148 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0640.

de la pintura, al igual que se observa en el retrato de *Carlos II* del Prado (Museo Nacional del Prado, cat. P000642, fig. 11), el cual hizo pareja con la obra que estamos tratando, como veremos a continuación. Asimismo, es el retrato en el que mejor se refleja el lienzo de Tiziano en el que *Felipe II ofrece al cielo al infante don*



Fig. 8. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, 1673. Óleo sobre lienzo, 206 x 123,5 cm.
© Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv. 69/50.

Fernando (Museo Nacional del Prado, cat. P000431), pudiéndose identificar, sin ninguna duda, la iconografía de la obra (fig. 10). Ese detalle, que en el resto de los cuadros de Carreño aparece más esbozado y que se ve con precisión también en el dibujo del British Museum (fig. 6), no solo indica el conocimiento directo del Salón de los Espejos por parte del artista, sino que la obra aquí en estudio no parece estar copiando ninguna otra.

Finalmente, hay un último detalle técnico que une la pintura en estudio con las de Carreño, y ese no es otro que la utilización de un pigmento negro humo que durante el tiempo ha sido absorbido por la pintura y transluce el color de la preparación, dejando zonas negras de la pintura, como puede ser la parte superior de la toca, de color rojizo. Ese mismo efecto, creado por la absorción del pigmento con el paso del tiempo, podemos verlo, por ejemplo, en el pelo de *Eugenia Martínez Vallejo, vestida* (Museo Nacional del Prado, cat. P000646). Dado todo ello y a la semejanza del rostro de la soberana con el mostrado en el retrato de la reina que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la obra debió de ser realizada por Juan Carreño de Miranda hacia 1673, misma fecha en la que aparece datada la de Bilbao.

LA PROCEDENCIA

Pero no solo la comparación estilística ha permitido la atribución de la presente pintura a Juan Carreño de Miranda. El rastreo de su procedencia también ha posibilitado consolidar dicha atribución.

Vamos a comenzar por la llegada del cuadro a la Academia. La obra aparece reflejada por primera vez en el catálogo de 1884 dentro del denominado “Cuarto de Susana”²⁶, una pieza en la que se encontraban gran número de obras de muy diversos autores y periodos artísticos, lo que indica que podría estar sirviendo de almacén de pinturas. De hecho, con anterioridad no se había hecho referencia a dicha estancia en los inventarios y catálogos de la Academia y en este se incluyó al ser el más exhaustivo y extenso de todos los realizados hasta el momento. Ejemplo de que se trataba de una sala donde constaban pinturas que no habían sido reflejadas en otros inventarios lo tenemos con el *Adán y Eva arrojados del paraíso*, del pintor Agustín Navarro. Esta pintura había entrado en la Academia en 1778, cuando el artista la realizó como parte de su oposición para una pensión en Roma²⁷. Del mismo modo

²⁶ “Carreño. Una monja sentada. Alto 2,05 ancho 1,44 lienzo”. *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1884. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, Archivo RABASF), sign. 3-621, fol. 90r.

²⁷ *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*, [1796-1805] [f 23v]: “Nº 185. Adán y Eva pintados por Dn. Agustín Navarro para una Oposición a Pensión de Roma que obtuvo cinco quartas de alto y tres de ancho sin marco”. En nota: “Propuesto para Pensión en 24 de marzo de 1778 nombrado en 11 de Abril”. Archivo RABASF, sign. 2-57-2.



Fig. 9. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, ca. 1678. Óleo sobre lienzo, 211 x 125 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000644.



Fig. 10. Comparativa entre el cuadro de Tiziano, *Felipe II ofrece al cielo al infante don Fernando* (Museo Nacional del Prado, cat. P000431) y el detalle de dicha obra en el lienzo objeto de estudio.

aparece reflejada en el inventario de 1804-1814²⁸, pero hay que esperar, sin embargo, a 1884, para que aparezca nuevamente referenciada dentro de los inventarios y catálogos que de la Academia se realizaron durante esos setenta años.

El motivo del almacenaje del cuadro que nos ocupa pudo ser el haber llegado al mismo tiempo a la Academia que otro retrato de *Mariana de Austria*, que se colgó directamente en la denominada Sala de los Retratos²⁹ (fig. 7). Este, posiblemente la mejor de las versiones del retrato de la reina, fue incluido más tarde entre los *Cuadros selectos de la Real Academia*, una colección de estampas que pretendía divulgar las obras más importantes de la institución, realizada en 1885³⁰. Mientras, el cuadro ahora restaurado, fue estimado como una simple copia de este y por tanto fue almacenado, no creyéndose oportuna su exhibición.

²⁸ *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando. 1804-1814*. Pinturas [Pág. 36, Pág. Inv. 33, f. 17r]: “Nº 185. Adán y Eva, por don Agustín Navarro. Alto cinco quartas, ancho tres”. Archivo RABASF, sign. 3-616.

²⁹ *Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817*. Sala de los retratos: [fól. 6v] “130. Otro cuadro de 7 pies y 1 pulgada de alto, con 5 pies y 4 pulgadas de ancho. Retrato de una religiosa al parecer de persona Real. Su autor Claudi (sic) Coello”. Archivo RABSF, sign. 2-58-17.

³⁰ Madrazo, 1870-1885: 52-53.



Fig. 11. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II niño*, ca. 1675. Óleo sobre lienzo, 201 x 141 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000642.

La procedencia tanto de la pintura que nos ocupa como de este otro retrato de Mariana de Austria de la Academia era la misma y también eran casi idénticas sus dimensiones y composición. Ambas pinturas provenían del Palacio del Buen Retiro, tal y como se puede apreciar a través de los números 756 y 186 pintados en blanco en el ángulo inferior izquierdo de ambas. En el inventario del Real Sitio, realizado en 1808 y revisado en 1814, figura el retrato que aquí estudiamos con el número 756 (fig. 1), descrito como: “X. 756. Otra de Carreño con el retrato entero de D^a Mariana de Austria, de dos varas y tercia de alto y vara y tres q^{tas} de ancho... 500”³¹; mientras que con el número 186 (fig. 7) se relaciona la otra obra que ingresó en la Academia: “X. 186. Otra de Juan Carreño, retrato de la Madre de Carlos 2^o, de dos varas y media de alto y dos varas y tercia de ancho, con marco dorado... 1.000”³². La presencia en ambos registros del inventario de una X antecediendo al número indicaba que el cuadro se encontraba en el Buen Retiro en 1808, pero no aparecía ya en la revisión de este llevada a cabo en 1814. Por lo tanto, los lienzos debieron de salir al mismo tiempo del palacio madrileño y, dado lo que se ha expuesto anteriormente, con gran probabilidad ambos ingresaron a la vez en la Academia.

En el Palacio del Retiro también figuraban ambas pinturas en el inventario realizado con motivo de la testamentaría de Carlos III, llevado a cabo en el sitio, en 1794, por Mariano Salvador Maella, Francisco Javier Ramos y Eugenio Jiménez de Cisneros, todos ellos pintores de cámara de Carlos IV y más que acostumbrados a ver e identificar las obras de Carreño y de otros grandes maestros dentro de las colecciones regias³³. La obra que nos ocupa seguía manteniendo el número 756, y fue atribuida por los artistas regios a Juan Carreño de Miranda. Asimismo, tanto aquí como posteriormente, en 1808, hacía pareja con la 758: “Otra de Carreño, con el retrato entero de Felipe 2^o (sic), siendo Príncipe; de dos varas y tercia de alto y vara y tres cuartas de ancho... 500”³⁴. Este retrato no representaba a Felipe 2^o, sino obviamente a Carlos II, y no es otro que el conservado en el Museo del Prado (fig. 11) y que tiene unas dimensiones prácticamente idénticas a la obra aquí en estudio [206 x 144 cm el retrato de Mariana de Austria, por 201 x 141 cm el de Carlos II].

La nueva numeración que sufrieron las pinturas del Palacio del Buen Retiro, en 1787, dificulta la identificación de la obra en los inventarios realizados con

³¹ *Ymbentario de las Pinturas que existen en este R^l Palacio del Buen Retiro de 1808*. Archivo General de Palacio de Madrid (en adelante, AGP), Administrativa, Leg. 38, Exp. 59. En el documento no se precisan los nombres de los encargados de realizar el inventario, ya que seguramente lo que se hizo fue seguir lo indicado en el ejecutado tras la muerte de Carlos III.

³² *Ymbentario de las Pinturas que existen en este R^l Palacio del Buen Retiro de 1808*. AGP, Administrativa, Leg. 38, Exp. 59.

³³ Fernández Miranda, 1988: I, 271 y 314. La número 186 figuraba como “Otra de Juan Carreño: retrato de la madre de Carlos 2^o, de dos varas y media de alto, y dos y tercia de ancho con marco dorado... 1.000” y la 756 como “Otra de Carreño, con el retrato de D^a Mariana de Austria, de dos varas y tercia de alto, y vara y tres cuartas de ancho... 500”.

³⁴ Fernández Miranda, 1988: I, 314.

anterioridad a dicha data³⁵, ya que en ese momento se procedió al borrado de la numeración anterior de la superficie de la mayoría de los cuadros. En la relación de pinturas del sitio, de 1772, realizada por el pintor de cámara Andrés de la Calleja, uno de los encargados de restaurar los lienzos de la colección real tras el incendio del Alcázar de 1734 y, por tanto, una de las personas que mejor y más de cerca conocía la técnica de los diversos artistas, dos son los retratos de Mariana de Austria realizados por Juan Carreño de Miranda que figuran y otros dos los de Carlos II. En ambos casos los retratos de madre e hijo habían formado pareja, aunque en ese momento una de ellas se encontraba dividida en estancias diferentes.

Una de esas parejas se encontraba en el denominado “Quarto de las Ynf^{tas}” y ninguno de los dos cuadros poseía numeración: “Otros dos retratos iguales, el uno del S^{or}. Carlos II. joben, el otro de la Reyna su Madre, de dos varas y media de alto, y siete quartas de ancho, maltratados, origin^{les}. de Carreño”³⁶. Aunque en el inventario del Buen Retiro, de 1772, se hace mención tan solo a las pinturas que habían sido anteriormente parte de la dotación del Alcázar de Madrid, lo cierto es que, como ahora veremos, tanto en el inventario de 1747, realizado con motivo de la testamentaría de Felipe V, como en el del incendio del Alcázar de 1734, tan solo se hace referencia a la presencia de un retrato de *Carlos II* y otro de su madre, que posiblemente no son los que se acaban de referir.

El otro conjunto de retratos se encontraba, en 1772, dividido en diferentes estancias, pero sabemos que habían formado pareja debido a los números de inventario con los que se les había señalado en 1747. Así en la “Pieza del Banquillo” se registraba como el número 321: “Otro retrato de la Reyna madre de Carlos II de dos varas y media de alto, y siete quartas de ancho, de mano de Carreño”; mientras que dentro del “Quarto de las Ynf^{tas}” se encontraba con el número 330: “Un Retrato del S^{or}. Carlos II. Niño de dos varas y media de alto, y siete q^{tas}. de ancho”. El 321 con el que se señaló el cuadro de la reina Mariana de Austria debió de ser una malinterpretación del número reflejado en el lienzo o un error del escribano, ya que en el inventario que se realizó en 1747 de aquellas pinturas que habían sido heredadas de los Austrias, y no pertenecían de forma particular ni a Felipe V ni a Isabel Farnesio —que recibieron marcas y numeración aparte—, figuran con el 330 y 331: “330. Se tasó en 1.200r^s. Otra de un Retrato del Señor Don Carlos Segundo niño de dos varas y media de Caida y siete quartas de ancho original de Carreño / 331. Se tasó en 1.200r^s. Otro igual al antezedente de la señora Reyna viuda Madre del s^{or} Carlos Segundo original del mismo autor”³⁷. Ambas efigies de Carlos II y su madre son las únicas que aparecen referidas en la relación de 1747, cuya tasación corrió a cargo de los pintores Juan de Miranda y Andrés de la Calleja,

³⁵ *Nueva enumeración y reconocimiento de las Pinturas existentes en este sitio* [del Buen Retiro], 1787. AGP, Retiro, Leg. 11760, Exp. 2.

³⁶ *Reconocimiento de las Pintas de S.M. que se hallan colocadas en su Real Palacio de Buen Retiro que antes fueron dotación del de Madrid...*, 1772. AGP, Leg. 38, exp. 45.

³⁷ *Inventario testamentario de Felipe V*. AGP, Registro, n^o 247, fol. 251r.

y de igual modo tan solo se hace referencia a dos lienzos con esa temática dentro de las pinturas que sobrevivieron al incendio del Alcázar de Madrid de 1734.

En el inventario realizado tras el incendio, aunque se dio una numeración a las obras, esta no tuvo una correlación sobre las propias pinturas, ya que no se llegaron a pintar los números en los cuadros. Hay que esperar al *Inventario de la Furriera*, de 1747, el realizado tras la muerte de Felipe V, para que los números se reflejen no solo sobre el papel, sino también sobre los lienzos³⁸. Así, en la relación del incendio, realizada por gran número de artistas como Jan Ranc, Alonso de Tovar, Pedro de Peralta, Pedro de Calabria, Juan de Miranda o Francisco de Ortega, aparece bajo el número 854: “Otro, de dos varas y media de alto y vara y tres cuartas de ancho, con marco liso, retrato, cuerpo entero, del Señor Carlos 2º, copia de Carreño”³⁹, mientras que el de la reina madre se registró con el 1118: “Otro, de dos varas y media de alto y vara y tres cuartas de ancho, con marco dorado liso, retrato, cuerpo entero sentado, de la Señora Reyna Doña Mariana de Austria, copia de Carreño”⁴⁰. Ambas pinturas fueron depositadas primero en las Casas del marqués de Bedmar para posteriormente ser llevadas a las Casas Arzobispales, donde figuran almacenadas en 1747.

A las Casas del marqués de Bedmar fueron llevadas muchas de las obras que habían pertenecido al Cuarto de la Reina, principalmente retratos de las casas de Borbón, Austria y Neoburgo. Su presencia anterior en las estancias de la soberana explicaría que no se puedan rastrear en inventarios previos, ya que las pinturas del Cuarto de la Reina eran bienes privativos de esta y aquellas escasas a las que se hace referencia en el inventario a la muerte de Carlos II se inventariaron en bloque. Por ejemplo, en 1700, en la “Pieza donde Su magestad asiste el berano” se localizaban hasta setenta y dos retratos de personajes reales, entre ellos “Diez y ocho retratos de la Casa de Austria y de la de Neoburg de Cuerpo entero de mas de dos Uaras de alto y Uara y quarta de ancho = Y otros catorze retratos de las mismas Casas mas pequeños con marcos dorados”⁴¹. Como se puede ver, las descripciones son tan genéricas que es imposible inferir con certeza qué retratos son los que formaban parte de esa pieza. Sin embargo, la presencia de las efigies de Carlos II y Mariana de Austria en el inventario del incendio del Alcázar de Madrid, cuando no figuran retratos de ambos dentro del Cuarto del soberano en la testamentaría de Carlos II, indican con casi total seguridad que los lienzos se encontraban en el Cuarto de la Reina en época de Mariana de Neoburgo, segunda y última esposa de Carlos II.

El Museo del Prado ha identificado el retrato de *Carlos II*, al que anteriormente hemos hecho referencia y que fue pareja del cuadro que aquí estudiamos (fig. 11),

³⁸ Véase López-Fanjul / Pérez Preciado, 2005: 87.

³⁹ En la copia extensa del inventario del incendio del Alcázar se sustituye la palabra “copia” por “original” de Carreño. *Ynventario General de todas las Pinturas que se han libertado del Ynzendio acaezido en el Real Palacio de Madrid...*, 1734. AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁴⁰ *Ynventario General de todas las Pinturas que se han libertado del Ynzendio acaezido en el Real Palacio de Madrid...*, 1734. AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁴¹ Fernández Bayton 1985: III, 18.

con el registrado con el 330 en el inventario de 1747⁴². De ese modo, es lógico inferir que el retrato correspondiente a Mariana de Austria y que fue pareja de este es el que recibió el 331 en 1747, se registra en el Buen Retiro como 321 en 1772, y posteriormente fue reenumerado con el 756, haciendo pareja con el 758 con el que fue marcado el del soberano. Durante todo ese recorrido tan solo en el inventario de 1734 se considera que la efigie de la reina madre es una copia de una obra realizada por Juan Carreño de Miranda, pero este es un inventario en el que por su apresurada redacción posteriormente se cambiaron diversas atribuciones, y en el resto de inventarios, sin ir más lejos el de 1747, realizado tan solo trece años después, la pintura figura como original. Incluso en el caso de que el retrato que estudiamos fuese parte del conjunto que en 1772 no tenía numeración, y que por tanto resulta imposible de localizar con anterioridad, la obra claramente sigue siendo considerada como original de Juan Carreño de Miranda y su procedencia seguiría siendo la del Alcázar de Madrid.

En definitiva, la pintura recién restaurada por la Academia fue uno de los lienzos creados por Juan Carreño de Miranda del retrato como regente de Mariana de Austria que tanto éxito cosechó. Este perteneció a las decoraciones del Alcázar de Madrid hasta la desaparición del edificio en 1734. En los diversos inventarios regios redactados por algunos de los pintores de cámara más destacados del momento, como Jan Ranc, Juan de Miranda, Andrés de la Calleja o Mariano Salvador Maella, se reconoce tanto la figura de la reina madre como el pincel de Carreño en él. El lienzo hacía pareja con el retrato de *Carlos II* que se conserva en el Museo del Prado, también pintado por el asturiano, y que está considerado una de las obras maestras del museo⁴³. Ello pone en valor nuevamente esta obra que, dado a su estado de conservación antes de la intervención de la que ha sido objeto, no había podido ser apreciada como la pintura de gran calidad que es.

BIBLIOGRAFÍA

- Aterido, Ángel (2023): “El triunfo en sombras: Francisco de Herrera en la corte de Madrid”. En: Navarrete, Benito (ed.), *Herrera el Mozo y el Barroco total*. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. expo., pp. 67-88.
- Aterido, Ángel / Pereda, Felipe (2004): “Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos”. En: *Symposium Internacional Velázquez, Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*. Sevilla, pp. 155-166.

⁴² No se encuentra rastro del número 330 en el cuadro del Museo del Prado. Los únicos números que son claramente visibles son el 513, con el que fue inventariado en el Prado, y el 758, con el que se le renumeró a partir de 1787 en el Buen Retiro. Véase la procedencia de la obra en la web oficial del museo: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-ii/d8a541b7-c3d9-4b08-ad96-aa9d0cb98736?searchid=a7feb83e-2e89-bc68-35a0-e19b7c563537> [15-11-2022].

⁴³ En el año 2002 el lienzo formó parte de la exposición realizada por el Museo de Tokyo titulada *Obras Maestras del Museo del Prado*.

- Barbeito, José Manuel (2015): “De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 51, pp. 24-43.
- Berjano Escobar, Daniel (1925). *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid: Mateu Artes Gráficas.
- Bun, Valentina (2017): “El retrato cortesano como expresión de la monarquía en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII en España”. En: *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 20, pp. 161-176.
- Cruz Yábar, Juan María (2016): “La primera etapa del Salón de los Espejos y las intervenciones de Carbonel y Velázquez (1639-1648)”. En: *Anales de Historia del Arte*, 26, pp. 141-169.
- Cruz Yábar, Juan María (2017): “La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)”. En: *Anales de Historia del Arte*, 27, pp. 113-138.
- Díaz García, Abraham (2010): “Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 37, pp. 8-252.
- Fernández Bayton, Gloria (1985). *Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos II*. Madrid: Museo del Prado.
- Fernández Miranda, Fernando (1988). *Inventarios Reales. Carlos III (1789-1790)*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gállego, Julián (1972). *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar.
- García Cueto, David (2005). *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada.
- Hermoso Cuesta, Miguel (2021): “Velázquez and the Royal Collections. Opening the Pandora’s Box”. En: Diéguez-Rodríguez, Ana / Rodríguez, Ángel (eds.), *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artist, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900*. Brepols, pp. 241-268.
- Llorente, Mercedes (2006): “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”. En: *Studia Histórica. Historia Moderna*, 28, pp. 211-238.
- López-Fanjul, María / Pérez Preciado, José Juan (2005), “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 23, pp. 84-110.
- López Vizcaíno, Pilar / Carreño, Ángel M. (2007). *Juan Carreño de Miranda. Vida y obra*. Asturias: CajAstur.
- Madrado, Pedro (1870-1885). *Cuadros selectos de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando, publicada por la misma con ilustraciones de varios académicos*. Madrid.
- Manzano Rodríguez, Patricia (2023). *Juan Bautista Martínez del Mazo: authorship, canonicity, and originality in the world of Velázquez*. Phd, University of Durham.
- Marzolf, Rosemary A. (1961). *The Life and Work of Juan Carreño de Miranda / 1614-1685*. Michigan: Ann Arbor.
- Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Editorial Polifemo, CSIC.
- Mitchell, Silvia Z. (2019). *Queen, Mother, and Stateswoman*. Penn State University Press.
- Navarrete, Benito (2015). *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Asturias: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Navarrete, Benito (2023): “Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total”. En: Navarrete, Benito (ed.), *Herrera el Mozo y el Barroco total*. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. expo., pp. 15-46.
- Olivan, Laura (2006). *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Editorial Complutense.
- Olivan, Laura (2022): “La regente Mariana de Austria en el testamento de su esposo, Felipe IV (1665)”. En: Calvo, Antonio Juan / Martínez, Celia / Ortega, Agatha / Prieto, Lucia (coords.), *Fuentes para el estudio de historia de las mujeres*. Editorial Comares, pp. 297-302.
- Orson, S. N. (1982): “A Lesson Learned: Las Meninas and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda”. En: *Record of the Museum Princeton University*, 41, 2, pp. 24-34.

- Parisi, Antonella (2022): “«Illustrissimo Signor Don Giovanni di Corduba Errera» agente a Roma per la corona Spagnola”. En: Luzón, José María (dir.), *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 112-127.
- Pascual Chenel, Álvaro (2010). *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Pérez Samper, M.^a Ángeles (2005): “La figura de la reina en la monarquía española en la Edad Moderna”. En: López Cordón, María Victoria / Franco Rubia, Gloria (coords.), *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 275-307.
- Pérez Samper, M.^a Ángeles (2007): “Las reinas de España en la Edad Moderna. De la vida a la imagen”. En: González Cruz, David (ed.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 13-58.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1985). *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento.
- Pérez Sánchez, Alfonso E (1986). *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Museo del Prado.
- Pita Andrade, José Manuel (2000) (dir.). *Corpus velazqueño*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2000): “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, pp. 93-109.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2018): “Las reinas santas y el retrato de la «divina» Isabel Clara Eugenia”. En: Mínguez, Víctor / Rodríguez, Inmaculada (dirs.), *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Asturias: Ediciones Trea, pp. 247-270.
- Schäfer, Thomas (1989). *Imperii insignia: Sella curulus und Fasces: zur Repräsentation römischer Magistrate*. Mainz: Philipp von Zabern.

EL RETRATO DE DOÑA MARIANA DE AUSTRIA, DE JUAN CARREÑO DE MIRANDA: ESTUDIO TÉCNICO, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Judit Gasca Miramón
Universidad Complutense de Madrid
jgasca@ucm.es
ORCID: 0000-0001-8254-1190

Silvia Viana Sánchez
Conservadora y Restauradora BIC
silviaviana@live.com
ORCID: 0009-0000-1124-5642

El retrato de doña Mariana de Austria (inv. 1485), pintado por Juan Carreño de Miranda hacia 1673, es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones¹ (fig. 1).

Como corresponde al soporte pictórico común de la época, se trata de un lienzo grueso, de trama abierta, tejido mediante ligamento simple, tipo *brin*, elaborado posiblemente con hilo de estopa de lino, en estado crudo, sin blanquear, para asegurar la adherencia de la preparación y el resto de los estratos pictóricos. Se compone de dos paños unidos mediante costura en sentido longitudinal² (fig. 2).

El bastidor es de madera de pino, móvil, sin la presencia de cuñas que aseguren una tensión adicional y sin biselar. Consiste en cuatro travesaños ensamblados a caja y espiga y un travesaño central que le aporta algo de firmeza. Al carecer de cuñas, la obra presenta falta de tensión.

Tanto el soporte de lino como el bastidor se corresponden con los de otras obras del artista que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es el caso de la *Caída en el camino del Calvario (El pasmo de Sicilia)* (inv. 0745), *La Magdalena penitente* (inv. 0638) o el otro *Retrato de Mariana de Austria* (inv. 0640), de menores dimensiones.

¹ En el bastidor actual mide 0'200,5 x 0'144 x 0'2 m.

² Según la Tasa General de Precios de Madrid de 1627, el *brin de melinje* tenía una anchura de vara y sesma, aunque podía llegar a vara y cuarta, es decir, aproximadamente entre 98 y 105 centímetros. Lo cita Rocío Bruquetas (2002), en *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, p. 235.



Fig. 1. Testigo de eliminación de materiales ajenos a la obra.

El estado de conservación de la obra está determinado principalmente por su exposición y almacenamiento. Esta regresa a la Academia de San Fernando en el año 2018, tras permanecer décadas como depósito externo en Bilbao. Los primeros exámenes organolépticos muestran importantes craqueladuras repartidas por toda la superficie. El riesgo de desprendimiento y pérdida de la capa pictórica hace necesario el empapelado de protección de la obra. Además, como medida preventiva contra la posible infestación biológica, se tratan tanto el marco como el bastidor de madera.

El lienzo presenta un buen estado de conservación, a pesar de una ligera oxidación de las fibras. La acción del oxígeno descompone la celulosa de las fibras del tejido, aumentando su fragilidad, y la contaminación atmosférica favorece la acidez de estas.

Por otro lado, se observan varios parches en el reverso del soporte, colocados en distintas intervenciones anteriores, no documentadas, como refuerzos puntuales de las roturas de este. La tela de estos parches es de diferente grosor y trama, y están encolados con adhesivos de tipo orgánico. Tanto el grosor de la tela como el



Fig. 2. Detalle de la unión, costura de las dos telas.

exceso de adhesivo han provocado en muchos de los casos deformaciones que se pueden observar en el anverso. Además, parte de la costura entre paños se encuentra descosida (fig. 3).

En alguna de estas intervenciones la obra fue desclavada del bastidor y vuelta a montar, como se aprecia en el lateral derecho, donde pueden verse los agujeros de las antiguas tachuelas.

En el examen previo se detectan craqueladuras con levantamiento y bastantes pérdidas diseminadas de la capa pictórica, que coinciden con los colores del fondo, más oscuros (fig. 4). A falta de análisis químicos que determinen la composición de los materiales, cabe suponer que esto se debe a la interacción del pigmento (posiblemente negro de humo) con el aglutinante. Las carnaciones y colores más claros, por el contrario, se encuentran estables.

Sobre la película pictórica aparece un barniz muy oxidado, coloreado, discontinuo y opaco. En las carnaciones también se observan algunos depósitos que podemos identificar como detritus de insectos, de efecto corrosivo por su contenido en ácido. Del mismo modo, la suciedad superficial, compuesta por sustancias orgánicas e inorgánicas, tiene la propiedad de ser muy higroscópica, puede llegar a aumentar la humedad relativa de la superficie hasta un 10 %, y ha creado un velo que distorsiona la correcta visión de la superficie.



Fig. 3. Reverso de la obra, durante los tratamientos de consolidación de la capa pictórica.

También se observan retoques y repintes generalizados que ocupan aproximadamente el 60 % del total de la superficie, como ya hemos visto, concentrados fundamentalmente en los colores más oscuros del fondo, vestimenta de la reina, tapete de la mesa o terciopelo negro del sillón frailer sobre el que está sentada la reina.

TRATAMIENTO

El procedimiento de conservación-restauración comienza por la protección de la capa pictórica mediante el empapelado con papel japonés, cuya finalidad es proteger los estratos pictóricos durante los sucesivos tratamientos que se van a llevar a cabo.

Se comenzó con la limpieza química/mecánica del reverso de la obra y la eliminación de forma mecánica y química de aquellos parches que producen tensiones y deformaciones en el anverso, para posteriormente ser sustituidos por nuevos fragmentos de tejido de poliéster mediante un adhesivo termoplástico en formato film, que presenta una buena flexibilidad, estabilidad, reversibilidad y adherencia, a la vez que no produce manchas en el lienzo debido a la ausencia de disolventes. La costura se consolidó por el mismo procedimiento.



Fig. 4. Lesiones en la epidermis de la obra, craqueladuras muy pronunciadas.

La consolidación y rehidratación de la capa pictórica es uno de los procedimientos más complejos. En este caso se trataba no solo de devolver la cohesión a las zonas en estado pulverulento por un fallo en el aglutinante, sino también de restablecer las propiedades mecánicas de la capa de preparación de las superficies con craqueladuras. Para ello se usó un consolidante orgánico como la cola de pescado, compatible con los materiales de la obra, a la vez que con otros materiales que pudieran ser usados en futuros tratamientos. Se buscaba, además, la fluidez necesaria para facilitar la impregnación de todos los estratos de la pintura³. Las aristas vivas se biselaron para evitar nuevas marcas y roturas del soporte en el anverso, y se fijaron unas cuñas expandibles mecánicas de acero inoxidable, que facilitarían el tensado del soporte y devolvieran la funcionalidad al bastidor.

Tras el desempapelado de la superficie pictórica se procedió a la eliminación químico/mecánica de los barnices oxidados y repintes de anteriores intervenciones y al barnizado de protección de la superficie pictórica (fig. 5).

³ La cola de pescado, de naturaleza proteica, se obtiene de la piel y otros desechos del pescado. Se utiliza de forma habitual en restauración por su alta resistencia a la humedad y su reversibilidad.

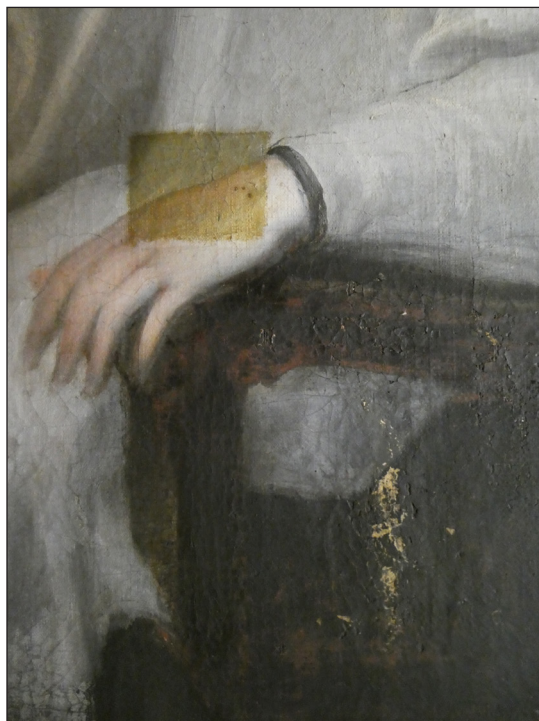


Fig. 5. Detalle de la película pictórica durante los procesos de conservación y restauración.



Fig. 6. Fotografía general, estucado de perdidas pictóricas.

El tratamiento finaliza con el estucado de las pérdidas, la reintegración cromática y un barnizado final de protección (fig. 6).

Ahora que sabemos que este cuadro perteneció a la propia Mariana de Austria, quien lo tenía junto con su compañero (el *Retrato de Carlos II* que se conserva en el Museo del Prado y tiene un número de inventario correlativo), es posible determinar dos momentos en los que debió ser intervenido. Por una parte, tras el incendio del Alcázar. Por otro lado, cuando se envía en depósito desde la Academia de San Fernando al Museo de Bilbao. En ningún caso tenemos la documentación de los trabajos realizados, pero sí se explican los abundantes repintes que se han encontrado durante su limpieza.

